

Revista Confluencia, año 3, número 6, verano 2007, Mendoza, Argentina. ISSN 1667-6394

Dolor y gozo. Dimensiones de la palabra en la obra de Daniel Moyano

Por Distéfano Graciela y Martín Isabel

Resumen:

Al analizar las dimensiones dolorosas, violentas de las palabras y sus momentos de goce y placer, este trabajo pretende poner en relación ciertos fragmentos de la obra *Tres Golpes de Timbal*, del escritor argentino Daniel Moyano, con otras obras de su corpus. De esta manera establecen una relación dialógica con otros pasajes de la misma, con el contexto sociopolítico, ideológico y cultural, con referencias biográficas del autor, es decir con su contexto de producción.

Abstract:

By analysing the painful and violent significance of the word in the text as well as its moments of pleasure and joy, this work attempts to make a relationship between fragments taken from the Argentinian writer, Daniel Moyano's novel «*Tres golpes de timbal*» to his other works. In doing so, this work establishes a continuity of dialogue with further socio-political, ideological and cultural passages relating to the author's life within the context of his other works.

Dolor y Goce:

Dimensiones de la palabra en la obra de Daniel Moyano

Tres golpes de Timbal es la última novela del escritor argentino Daniel Moyano, realizada en su exilio madrileño y publicada por Alfaguara en 1986. Nacido en Buenos Aires, pero riojano por adopción, su escritura propone un permanente «enredarse en las palabras», como lo afirma él mismo en su obra *Libro de navíos y borrascas* (Moyano, 1983).

En este trabajo nos hemos propuesto poner en relación los posibles sentidos de ciertos elementos de *Tres golpes de Timbal*, en especial dolor y el goce. Nos proponemos establecer cómo, a través de diversos personajes, las palabras adquieren dimensiones míticas que atraviesan el texto. Nos detenemos en su relación con el poder como espacio subversivo, que debe ocultarse y resistir la persecución y la tortura.

Para esto hemos tomado el tercer texto del capítulo III *Caballito Marino*, el que describe en forma metafórica la tortura aplicada a uno de los personajes.

Nuestra hipótesis es que, en el contexto del libro, la tortura es un detonante. Concentra otros tópicos, como son el clima subversivo y de miedo, de ocultación en torno al personaje del cantor y la Canción del gallo blanco. Nos proponemos demostrar que en la obra la lucha por la palabra no es solamente el rescate de la memoria. En todo caso, trataremos de analizar las distintas implicancias de ese rescate de la memoria.

Al centrar nuestra atención sobre el capítulo referido, no desconoceremos la totalidad de la obra. Debemos ponerlo necesariamente en relación dialógica con otros pasajes de la misma, con el contexto sociopolítico, ideológico y cultural, con referencias biográficas del autor, es decir con su contexto de producción. Pero enfocaremos nuestro análisis en aquellos momentos en los que la palabra adquiere las dimensiones que pretendemos escudriñar aquí: dos formas de poseer la palabra: en la primera parte, el peligro de la palabra y la violencia, su dimensión dolorosa. En la segunda parte, el poder sobre la palabra pero como goce creador.

La lucha por la palabra

«Entre los oficios terrestres elegí el violento oficio de escritor.»

Rodolfo Walsh en «Los oficios terrestres»

Al analizar el poder en la sociedad se deben tener en cuenta los distintos tipos de controles que existen. Los más comunes están ligados al uso de la fuerza y a la diferencia que crea el dinero en el acceso a los servicios básicos como educación y justicia. Pero un recurso más sutil es el del control del discurso. Los grados de legitimidad son muy reveladores. En una sociedad no todos tienen derecho a hablar, a ser escuchados y respetados. La lucha por el poder es también la lucha por la palabra, dice Theo Van Dijk (Van Dijk: 1989).

Cuando las palabras son consideradas peligrosas se silencian, pero antes hay que arrebatar esas palabras que subvierten el orden impuesto. América Latina fue un escenario tristemente privilegiado de estas luchas, un tiempo de horror donde la censura como forma de represión de la palabra y la tortura como mecanismo de producción de confesiones, dejaron una herida social, un saldo irreparable. Muchos de los intelectuales que sobrevivieron lo hicieron tomando el camino del exilio, un autodesierto desde el que alzaron sus voces para denunciar el genocidio. Otros, los que se quedaron también sufrieron el ostracismo de silenciamientos, de proscripción de la palabra en sus cátedras, en sus producciones –algunas circularon en la clandestinidad a la manera de la canción del gallo blanco– metaforizando, acudiendo a desplazamientos para despistar a oídos demasiado sensibles a palabras libertarias que sonaban a subversión de un orden impuesto.

Daniel Moyano, exiliado en España escribe *Tres golpes de timbal*, donde la censura, la tortura, el huérfano en busca de identidad y el exilio en sus variables (interno o externo) son tematizados simbólicamente.

Lo innombrable: dimensión dolorosa de la palabra

\ *Caballito Marino*. Este título encabeza seis páginas que constituyen el tercer capítulo de la tercera parte: *De este lado de Eñe*. Eñe es la letra característica de la lengua hispanoamericana. Y la tortura, un procedimiento característico de los regímenes de intolerancia que asolaron América Latina.

En *Caballito Marino* Moyano metaforiza una sesión de tortura. Metáfora rotunda y total que aparece remitiendo a los pasajes *El viejo Ondulatorio* y *Sueños profundos del Ondulatorio* pertenecientes a la segunda parte: *El Cantor*. Este episodio logra un efecto estremecedor sin apelar a ningún recurso realista. El narrador, que sabemos es uno de los personajes, por lo tanto homodiegético, toma distancia, usa la tercera persona. Ubica al personaje, el Ondulatorio, en nuestro recuerdo mediante la analepsis refiriendo el momento en que el Oidor lo ha detectado como poseedor

de un secreto ferozmente perseguido: la canción del gallo blanco.

Con minuciosa morosidad, mediante una focalización externa recorre el recinto describiendo la ubicación espacial de los personajes, los instrumentos de tortura, los procedimientos atroces. Penetra en las estrategias «extractivas» de los verdugos y en las «distractivas» de la víctima, hasta el momento que la vida se extingue con el secreto tozudamente guardado.

Pero este efecto, decíamos, lo logra mediante una metaforización total que nos llevó a preguntarnos y a investigar en diversas fuentes ¿qué es la tortura? (Martínez, 1973).

El diccionario dice «dolor, pena, angustia, sufrimientos grandes»; pero de la abstracción a la realidad, esa palabra se transforma y cobra significación. Si es imposible hablar del hombre *In abstracto*, con mayor razón, ubicar la práctica de la tortura simplemente como una perversión o desviación humana. Su existencia no debe ser planteada bajo una óptica moral o en aspectos parciales como son sus graves consecuencias. A través de la historia aparece como una constante en las sucesivas organizaciones. Es una institución más dentro de los organismos de poder. Y una institución que apunta a la «producción de verdad» (Foucault, 1990:11).

¿Por qué se tortura? ¿Para qué? ¿Cuáles son sus objetivos? ¿Qué pretende el torturador del prisionero?

- que delate a sus compañeros
- que diga la «verdad» de tal o cual hecho.

Si aclaramos lo que la metáfora hace surgir, nos estaríamos acercando, tal vez, a desentrañar el sentido de este capítulo. La metáfora es el transporte, la traslación, el desplazamiento. Un giro retórico que quiebra el marco referencial: la metáfora crea una semejanza mediante un salto paradigmático por el cual se reemplaza a un miembro de un paradigma por un miembro de un paradigma distinto. Las conexiones que establece no se encuentran en el mundo de la experiencia cotidiana. Son imaginarias y como tales tienen la particularidad de sacarnos de lo que llamamos mundo real para acercarnos al mundo de ficción (Olivera, 19 : 28).

Se ha llegado a ver en ella el despliegue de otra lógica que es la de la contradicción absoluta, una «verdadera negación», el «análogo semiótico de la psicosis», donde se manifiesta la «erectibilidad» del referente (Ibid: 29).

Veamos cuáles son los desvíos retóricos que nos permiten este modo de ver:

a) Los torturadores son significados con números, no tienen identidad.

«...El Dos se acercó al Ondulatorio hasta casi rozarlo. Queremos esa canción entera...» (pág. 84).

«....Ante una seña del Cinco, el interrogador inició las preguntas fáciles...» (pág. 85).

b) La víctima se convierte en un objeto, en un cofre o baúl y de allí en más las acciones serán identificadas de acuerdo a esta convención o acuerdo de lectura.

«...El Ondulatorio se cerró **como** la tapa de un cofre...» (pág. 84).

Este **como** en adelante será obviado, la identificación ya se ha producido.

«...abrió la boca seguro de que se encontrarían con un baúl vacío...» (pág. 85j).

c) La obtención de la «confesión» es el producto que el torturador pretende lograr sin ahorrar esfuerzos ni imaginación. Quiere «sacar» lo que está dentro del baúl-prisionero. «Hacer hablar», «hacer cantar», pertenecen a la «jerga del oficio» del inquisidor, que es de por sí metafórica.

«...El extirpador o interrogador, había prometido liquidar el asunto en una sola sesión, de modo que quizás la noche fuese larga.» (pág. 83).

«...El interrogador eligió, entre las herramientas desparramadas por la tarima, una llave de abrir viejos. La probó varias veces, seguro de que el cofre se abriría. Pero giraba en falso...» (pág. 84).

d) El torturador procura meterse adentro. La producción de la confesión es su desafío, inserto como está en una estructura social regida por la obediencia.

«...Vamos a tener que aflojar otra tablita para alumbrar un poco más abajo y ver si así encontramos algo... La luz penetró hasta un lugar donde los recuerdos del anciano habitaban una atmósfera de sueño...» (pág. 85).

El prisionero intenta resistir apelando a recursos distractivos.

«...tragó salivas un par de veces hasta hacerla descender (a la canción); la sintió bajar hasta donde guardaba los recuerdos elegidos...» (pág. 84).

«...y para distraerse del miedo que tenía sin embargo, miraba atentamente una viga vegetal del techo por donde corría una arañita...» (pág. 87).

e) Junto al atropello físico es también vulnerada la dignidad, invadiendo las zonas más íntimas. Los recuerdos y vivencias son materializados en los objetos referidos:

«...Viejo cochino, dijo el interrogador palpando los pezones. Y atraído por la desnudez, metió el brazo más abajo... sin advertir que las cuerdas vocales del Ondulatorio perdían su delicada afinación...» (pág. 87).

f) Producen la humillación que desnuda la historia.

«Salieron a plena luz sus amores secretos... y revolviendo en pleno territorio de la infancia saltaron afuera, sorprendidas, sus fantasías sexuales. Viejo asqueroso, dijo el Dos y todo se amontonaba tembloroso en la tarima...» (pág. 88).

g) El estado de conciencia se va esfumando y también la vida.

«...Se disecaba el viejo, vaciado de todo iba quedando un cuero pelado tendido al aire puro. Cuando un viento y un sol desconocidos acabaron de secarlo aproximándolo a las sonoridades de un parche de tambor, sintió unas percusiones en su piel, como si Emebé regresara y lo llamara. Entre esas alegrías se iba demorando el Ondulatorio, vacío y transparente como un **caballito de mar**» (pág. 89).

Sólo al llegar hasta este último párrafo del episodio comprendemos la metáfora del título y los efectos de la monstruosa maquinaria: *vacío* y transparente. El control de los actos es en realidad el control de las palabras, metaforizados en este caso en una canción que se convierte en subversiva porque es la canción de ellos, los *otros*, los exiliados, los perseguidos.

Este desplazamiento metafórico y el desembrague actorial advertido en el distanciamiento del narrador, serían marcas muy fuertes del insoportable dolor que produce esta evocación en el autor.

1.2. *El poder de la palabra*

Cuando en *El orden del Discurso* Michel Foucault propone como objetivo de su trabajo en los años '70 «levantar (en el sentido de neutralizar) la soberanía del signifiante», quiere proponer que el discurso -lo dicho- tenga una fuerza muy importante.

El signifiante abre posibilidades múltiples de significación. El lenguaje puede ser pensado como la máquina de producir algo -discursos- y Foucault quiere marcar la importancia o la fuerza de lo dicho, el discurso, lo dicho efectivamente

en un momento y en un lugar determinados.

La propuesta de Foucault es que «el producto» –el discurso– es más importante que la máquina. Lo dicho configura el orden de las cosas. La manera de entender lo que pasa es el discurso. Ahí radica el poder y quizá la peligrosidad de la palabra:

«En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad» (Foucault, 1990: 11).

En qué radica la temible materialidad de la palabra? Hoy Pinochet, ¿es un asesino o un salvador? Todo depende de quién tenga el dominio de la palabra. Ahí está la lucha discursiva que va a determinar lo que pasó. La lucha por el discurso es, a la vez, la lucha por el sentido, es decir, comprender lo que pasa. En el caso de los sometidos a tortura, la palabra no es sólo decir datos, nombres, lugares, sino contar una versión de la historia, qué pasó. Entender lo que pasa. Por eso es peligrosa. La canción del gallo blanco, es un símbolo de la palabra perseguida, de la palabra de los otros, de una historia no oficial:

«El poder es una ilusión monstruosa... los que lo tienen imponen esa ilusión matando, de otra manera, no podrían conservarlo... Se apropian de las palabras para escribir una historia mentirosa... A la mentira lujuriosa oponemos una pequeña vida verdadera. Vamos a contar nuestra propia historia» (págs. 36-37).

El discurso de Pábulo, instruyendo al narrador para la redacción del manuscrito, coincide con esta hipótesis. Muestra el sentido de la lucha por el discurso. Nos recuerda también a Walter Benjamín cuando dice a su sutil manera que la historia la escriben los que ganan¹.

1.3. Los contextos

Eric Hobsbawm² al historiar el siglo XX considera que el complejo proceso de modernización iniciado por los países latinoamericanos venía de la mano de cambios que se habían gestado en el XIX con los movimientos independentistas. Al finalizar la segunda Guerra Mundial se acomodaron las cartografías a un diseño de tres mundos: el mundo capitalista, el mundo comunista y un tercer mundo de

¹ BENJAMÍN, Walter: «El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: *tampoco los muertos* estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza.» *Tesis de filosofía de la Historia en Discursos Interrumpidos*. pag 180-1.

² HOBSBAWM, Eric, *Historia del siglo XIX*, cap VI *Los dorados sesenta*, cap XII *El Tercer Mundo*.

países atrasados, en vías de desarrollo, o no alineados entre los cuales se encontraban nuestra Latinoamérica. Los estudiosos coinciden en aseverar que en los 60 se concentraron los cambios más radicales en todos los órdenes; políticos, económicos, tecnológicos, sociales, culturales, artísticos... En tanto la triunfante Revolución de Cuba, en el 1959 había quebrado el mundo del hemisferio americano y transformado las relaciones políticas en el continente. La Alianza para el Progreso, programa de asistencia económica y vigilancia política creado por el presidente Kennedy gravitó en el impulso de las políticas desarrollistas del subcontinente. «*Desarrollismos a punta de revolver*» como decía Marta Traba que imbulleron a las Fuerzas Armadas de un estremecimiento nuevo: la hipótesis del conflicto interno. (Grieco y Bavio, 1995).

Con la introducción de las tecnologías el panorama socio-económico se ha modificado, la preeminencia de la burguesía agro-exportadora ha debido ceder su lugar a la burguesía industrial. En la Argentina, el Estado impulsa el desarrollo de los medios de comunicación³ y la industria nacional. Se producen migraciones internas hacia las ciudades que acusan un explosivo crecimiento. El clima político es de inestabilidad y los conflictos sociales van *in crescendo*.

La industria editorial experimenta un alza en la venta de un producto de la sociedad de consumo: las revistas. Este es el primer «boom», que prepara al «boom literario» mediante la difusión y creación de la demanda de una nueva literatura. «Una venganza en el plano simbólico de la dependencia latinoamericana» (Grieco y Bavio, 1995, p 245s). Esto provoca un renovado interés por los autores locales. Este desarrollo editorial hasta entonces desconocido favorece una intensa actividad literaria. La aparición de ediciones populares⁴ y revistas culturales⁵ dan especial cabida a los concursos literarios. Alcanzan grandes tiradas Borges y Cortázar,

³ Inauguran Canal 9 apoyado por la NBC y Canal 13 apoyado por la CBS. La TV se impone como principal medio de información de los 38 % de hogares con televisor al comenzar la década se pasa a un 90 % al finalizarla.

⁴ EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires) lanza colecciones como *Genio y Figura*, *Arte para Todos*, *Siglo y Medio*; el CEAL (Centro Editor de América Latina) y otras pequeñas empresas: *Fabril*, *De La Flor*, *Jorge Alavarez*, *Carlos Perez*, *Tiempo Contemporáneo*, compiten con las grandes editoriales Emece, Losada, Sudamericana.

⁵ Primera Plana, «incorpora al país los beneficios de la modernidad» (Terán, 1993; 78) fue el semanario que difundió el «boom» y síntoma de una modificación de los consumos en la Argentina. Es el ocaso de la hegemonía de Sur, mientras se verificaba otras producciones de menor tiraje como Contorno, La Rosa Blindada, El Escarabajo de Oro, Cuadernos de Cultura, Centro... El CEAL edita Literatura Universal y Literatura Argentina en fascículos acompañados de un volumen en edición económica. Entre ellos se encuentran los primeros cuentos de Daniel Moyano, como joven narrador.

Sábato y Marechal. Las nuevas promociones se enrolan en líneas de renovación formal.

Dentro de este panorama de auge y difusión, se encabalgaba la producción de narradores provenientes del interior del país que, con distintos proyectos y tendencias, adscriben a una literatura apartada del tradicional regionalismo provinciano. Entre ellos Daniel Moyano, Héctor Tizón, Antonio Di Benedetto y Juan José Hernández comparten este provincianismo de origen y una línea narrativa que con diversas inflexiones se caracteriza por el rasgo de no ser heredera ni del sistema borgiano ni de la línea que fija Cortázar.

La comunión de Daniel Moyano con estos autores es, según sus propias palabras, porque han descubierto «no un paisaje físico sino un paisaje interno de ese interior del país, que obviamente es la Argentina, pero que también es Latinoamérica». (Amar Sánchez; 1984: 11) Augusto Roa Bastos dice:

«El de Moyano es un realismo profundo a fuerza de ser objetivo, a fuerza de querer ser un sondeo de todo lo real, de sus estratos más ricos e inéditos. Como a Pavese, tampoco a él le preocupa crear personajes como fin, sino como medios de la narración cuya vitalidad íntima es el ritmo de lo que sucede».⁶

Además, Moyano forma parte de una generación que sufre el impacto de los acontecimientos políticos y toma el camino del exilio donde el tema del desarraigo y la infancia vulnerada de sus primeros textos es planteado como una meditación sobre la condición del exiliado y su marginación social y lingüística.

Tres golpes de timbal es una de sus últimas producciones y en ella rastreamos los signos de configuraciones anteriores y que, a la manera de las cajas chinas, incluye y está incluida la problemática que planteamos: las formas de tortura que involucran el quiebre de la identidad mediante la profanación del espacio de la palabra. Escrita en España, donde se ha exiliado luego de la persecución política desatada por el llamado Proceso de Reorganización Nacional, que no es sino la dictadura más sangrienta que soportara la Argentina.

Los ecos del Proceso repercuten de diversas maneras en la obra que nos ocupa. El cantor, héroe de esta epopeya, es un huérfano en busca de su identidad. El tema del huérfano es una de las constantes de la primera producción de Moyano

⁶ Roa Bastos, Augusto. Comentario en la contratapa de la novela de Daniel Moyano *Una luz muy lejana*.

(*La espera*, *Mi tío sonreía en Navidad*) o el joven que parte en busca de su destino (*Una luz muy lejana*, *Artistas de variedades*). El huérfano de *Tres golpes...* posee características diferenciales: es un héroe popular, protegido por la solidaridad de un pueblo, portador de esperanza. Sólo que en la búsqueda de su pasado «teme confundir a sus padres con sus asesinos», lo que nos parece una clara alusión a los hijos de desaparecidos rastreados entre las familias de los represores.

2. Poseer la palabra

El hombre se posee en la medida en que posee su lengua.

Pedro Salinas

La palabra es el don humano por antonomasia. Un don demiúrgico. Permite crear mundos. La mayoría de las cosmogonías coincide con el Génesis sobre las características divinas de la palabra, sentida como el poder por excelencia, de donde procede todo ser y todo acontecer. Casi todas las grandes religiones presentan relatos de la creación: la Palabra, unida al dios creador, sea en calidad de instrumento o como fundamento esencial de donde proviene el orden del cosmos.

Esta resonancia mítica es la que, en nuestra interpretación, nos acerca al autor como hombre y escritor. El hombre que lucha por poseer la palabra y que encuentra en ella su realización.

A través de esta segunda parte nos introduciremos en la importancia capital que le concede, el goce del creador y lo que su oficio de escritor le posibilita en la construcción de mundos imaginarios.

2.1. El escritor y las palabras

En *Tres golpes de Timbal* las palabras adquieren vida propia y una dimensión mítica. El narrador, homodiegético en la clasificación de Genette, se sitúa en un espacio superior. El primer capítulo comienza:

«... A más de cinco mil metros de altura...» (pág. 9).

Especifica aún más la situación:

«... Las nubes están siempre abajo...» (pág. 9).

Las marcas textuales son muy significativas. A pesar de estar escrito en primera persona, se sitúa en una posición casi omnisciente:

«El Mirador, integrado a la montaña, es circular, de techo abovedado...» (pág. 9).

La bóveda nos remite a un sitio reservado a los dioses, sin embargo, no hay soberbia en este observador privilegiado. Al menos, la situación es bastante ambigua; son sus elementos de *trabajo* «*el tintero, un diccionario, la Gramática de Don Antonio de Nebrija*». En todo caso, a través de esta ubicación espacial está configurando al escritor como creador. Si hay una fuerza creadora divina es la que da vida a las palabras. Las palabras, finalmente, dan vida a las cosas porque él está convencido de que las palabras están vivas:

«Cada vez que escribo una siento el latido del objeto encerrado por los signos. Las oigo vivir. Las palabras sacan a las cosas del olvido y las ponen en el tiempo; sin ellas, desaparecerían...» (pág. 9).

Esa primera parte del texto está escrita en tiempo presente. Ese presente y esa situación espacial es lo que nos da la sensación de omnisciencia por la remisión a la dimensión mítica o religiosa. Para los dioses, el tiempo es un eterno presente. El presente de los dioses no es un presente de actualidad, sino un presente de eternidad.

El comienzo y el fin del manuscrito son dos momentos de pura autoreferencialidad. El éxtasis del comienzo, en la soledad de las alturas del Mirador, el narrador se solaza en el goce sensual de las palabras.

«Fábulo te requiere urgentemente el manuscrito» repitieron los espejos durante todo un día...» (pág. 254).

Este imperativo marca el comienzo del fin. Titula *El defectuoso adiós del minoalteño* a su maravilloso idilio con las palabras, un paréntesis donde

«...La vida que iba a dejar tenía poco tiempo real, pero contenía la fuerte intensidad de la memoria de Fábulo apretada en las trescientas hojas que llevaba escritas...» (pág. 255).

Para este anticipo del final recurre a una analepsis: el recuerdo de su encuentro con la Gramática. Todos los sentidos se concentran en imágenes:

«...Debajo del olor marino de sus tapas...» (pág. 256).

«...Su peso era una distracción para la mano...» (pág. 256).

Tiene la voluptuosidad de un amor camal:

«...Hermosa, le dije entreabriendo al azar sus hojas ciegas, y vi asomarse como respuesta, entre caracteres muy antiguos... Ella se dejaba leer ofreciéndome gozosa la totalidad de sus palabras...» (pág. 256).

Cada línea es puro goce, comparable con la escena de amor entre «girasoles virtuales» del pasaje inmediatamente anterior. Recurre a la intertextualidad, citando al parecer a Nebrija, o al menos, eso nos hacen creer los arcaísmos usados:

«el **aiuntamiento** de letras cogidas en una herida de la **boz** para hacer nacer las sílabas con **longura** de tiempo...» (pág. 257).

Ejerce la función de comunicación y se dirige al antiguo gramático:

«Dilecto señor mío, le dije en mis adentros, sus palabras siguen titilando en el candil que me alumbraba en este borde de la cordillera...» (pág. 257).

La lenta delectación cede lugar a una enumeración donde, con grandes saltos, pasa revista a las palabras no usadas en el manuscrito: corresponden a diversas regiones latinoamericanas. Decide no ignorarlas y las homenajea en un apretado párrafo;

«Resolví no llevarlas conmigo y regalárselas a los objetos que abandonaba... A la mesa le regalé un par de **ayuyuyes** y la elegante **peteribí...**» (págs. 257 y 258).

«**Chiribitl** cuadró perfectamente con el baúl... De paso aproveché para meter en él, que todo lo admitía, las pocas que me quedaban: **chísporoso, marracoy, yatay y pacholí...**» (pág. 258). '

Es notable el efecto ideológico que pone en juego la comparación que establece con el Diccionario:

«...por supuesto que no iba a regalarle palabras. De tan viejo que era las sabía todas, otras las olvidaba o no le gustaban simplemente...» (pág. 258).

Compadece su desabrido academicismo y traviesamente le agrega un nombre, el de un antiguo instrumento musical.

Volviendo al primer capítulo, mediante un desembrague temporal, se produce un casi imperceptible cambio al tiempo pasado simple. Observamos que este cambio de tiempo verbal coincide con otro desembrague, esta vez espacial, su salida del mirador y su «descenso» hacia el pueblo. Otro cambio que se evidencia es un nuevo matiz en la naturaleza del narrador. Se dinamiza. Cambia de una posición estática y extática, de placer del escritor con su objeto, con su instrumento, a participar, a meterse en la acción, convirtiéndose en uno de los protagonistas de su historia.

En los últimos párrafos del capítulo final vuelve a retomar el tiempo presente y devela la verdadera naturaleza de los personajes, incluso la propia, identificándose con el personaje principal (el cantor).

En ningún momento la palabra como objeto pierde presencia:

«Hice dos viajes a Lumbreras, uno en el tiempo y otro en las palabras» (pág. 288).

No sólo la palabra escrita, sino también la palabra hablada. La oralidad, cuyo significante es la voz, comparte el mismo espesor que la palabra escrita:

«Las oigo sonar en el silencio virgen de la expansión...» (pág. 10).

«Suenan como latidos...» (pág. 9).

«He venido a poner en sonidos escritos y ordenados las historias recogidas por Fábulo Vega...» (pág. 11).

«... la memoria amenazada de nuestro pueblo, que es simplemente la historia de una voz» (pág. 19).

Al escritor lo subyuga tanto la palabra oral como la escrita. Una por su sonido, la otra por su perdurabilidad. La obra realiza una síntesis de la controversia oralidad y escritura, haciendo entrar todo el material retenido por la memoria colectiva, que constituye de cierta manera una literaturización del conocimiento.

«He venido aquí a poner en sonidos escritos y ordenados las historias recogidas por Pábulo Vega, astrónomo y titiritero, que son la memoria de Minas altas, su pueblo y el mío» (pág. 11).

La escritura fija un texto y al fijarlo, lo vuelve real, concreto. Y esa fijación

importa en lo formal porque cumple mejor el circuito de la comunicación. El hipotético receptor, mediado por tiempos y espacios, ha de recibir al texto inmutable en su letra.

«El ha modelado y fijado en sus muñecos a cuantos vivieron y murieron, para salvarlos del olvido. A lo largo del tiempo, ha ido copiando el mundo» (pág. 11).

Hacia el final dice:

«Nuestra esperanza es sobrevivir en estas palabras que dejamos escritas, de la misma manera que un niño recién engendrado se salvó en Lumbreras para contar la historia», (párrafo final, pág. 289).

Hay un elemento utópico: la confianza en la supervivencia, eternidad, de la palabra. La Historia registra la supervivencia de un pueblo, una cultura, alrededor de un relato: el pueblo judío, cuyo aglutinante es la Biblia, que no casualmente se traduce como el Libro. Como el pueblo judío, el pueblo latinoamericano espera la salvación.

2.2. El escritor y su historia

Esta obsesión por las palabras nos llevó a establecer relaciones con su historia. Moyano, huérfano, víctima de una situación familiar de miseria y violencia, fue un autodidacta, alejado de los circuitos culturales tradicionales y sin una formación sistemática.

En un intento de establecer ciertos lineamientos dentro de su producción encontramos una persistencia de reflexiones en torno de una misma zona o recorte de lo real, que no se da sólo en el nivel de lo anecdótico, sino en una serie de significantes que se repiten y van integrando su universo narrativo.

Por una parte, pudimos comprobar que gran cantidad de los relatos son como variaciones sobre una misma problemática: la marginación y el desarraigo, la infancia vulnerada, la búsqueda de un lugar en el mundo, que, recrean ámbitos sociales donde los personajes están sujetos a determinaciones exteriores, enfrentados a la impotencia, sin poder de decisión. El sentimiento de dolor que los atraviesa nos hace pensar que son hasta cierto punto autobiográficos.

Esta reflexión sobre la propia situación tiene la característica de una especie

de exorcismo, conjuro, liberación. Poder pensar y poder decir, poder sacar y ver de frente es obra de las palabras. Se apropia de ellas y las constituye en oficio. Los oprimidos deben «encontrar su propia voz», decía el pedagogo brasileiro Paulo Freire.

Por otra parte, el exilio. Una nueva marginación. Una marginación social y lingüística. El hombre extrañado, visto como «diferente», lejos de la familiaridad, de los sonidos de su lengua y enfrentando la realidad de un genocidio que intenta borrar la memoria junto con los seres aniquilados.

Esta condición de exiliado le arrebató nuevamente su relación con las palabras, pero en un nuevo sentido. Él ya domina la palabra, ha sido premiado, sus obras han sido publicadas, pero esta nueva marginación deviene de la ausencia de los sonidos familiares, de los acentos y de los sentidos aun en la misma lengua.

Dijimos que Moyano había conjurado su situación de marginal apropiándose de las palabras, autoeducándose. Este autodidactismo lo llevó a un uso peculiar de las palabras y del sentido que estas portan. En *Tres Golpes de Timbal* el autor se permite jugar con el sentido canónico de las palabras:

, «... enmontañarse...» (pág. 24).

«afantasmado» (pág. 14).

«engargolaron...» (pág. 84).

«adecentándolas...» (pág. 257).

«tema pajarístico...» (pág. 208).

' «técnicas espejísticas...» (pág. 253).

«objetos apenumbados...» (pág. 256).

«estrellero...» (pág. 56).

«andadura...» (pág. 257).

El oficio de escritor indudablemente está relacionado a las palabras, pero en Moyano esta relación es peculiar. *Tres Golpes de timbal* adquiere la dimensión de una meditación sobre el poder de la palabra. No sólo el poder de interdicción, sino la poética, el poder creativo y el placer lúdico. Estas formas particulares de decir los sustantivos y los verbos nos hablan de un escritor interesado en conservar la frescura de su primer contacto con la palabra. Recordemos que el autodidacta

Moyano logró acceder a una preparación académica de alto nivel. Fue privilegiado con la beca Guggenheim. Sin embargo, lejos de convertirse en un purista, continuó cultivando su respeto por lo popular. En el mismo texto se preocupa por hacer esta distinción: prefiere su antigua Gramática de Nebrija porque recoge lo que dice la gente:

«Tal como las recogió de la gente hace quinientos años don Antonio de Nebrija, adecentándolas, para el largo viaje ultramarino que las trajo a este continente (pág.257).

En todo momento el escritor establece una relación especial con las palabras. Desde los nombres de los personajes, que no están elegidos al azar, hasta la construcción de la fábula misma, montada en torno de la importancia de la palabra, el escritor pone su impronta personal en ese fervor (por no decir obsesión) por la palabra, que no es otra cosa que la búsqueda de sentido.

Tres golpes de timbal es un libro realizado en el exilio, experiencia que también dejará su marca a fuego y que el escritor trasladará a su trabajo.

En una entrevista dice de esta experiencia:

«No podía escribir ni siquiera cartas, no podía expresarme, no podía decir nada; ...cada repique tengo que nombrar una cosa, ya no sé cómo se debe nombrar...» (Amar Sánchez, 1984:

Frente a esa impotencia ante el objeto que constituye su oficio, su herramienta de trabajo, el escritor pudo haber dimensionado la materialidad de las palabras. Del extrañamiento que provoca el exilio dice Ana María Amar Sánchez, a propósito de esta entrevista al autor, que «en el caso especial del escritor, situado en el cruce de dos culturas, origina la afasia, la imposibilidad de nombrar».

El sonido de las palabras está muy presente en la obra. Esto no es casual, no solamente por la experiencia descrita sino también porque la música es un factor constitutivo de su vida. La otra cara de su labor artística: se desempeñaba como ejecutante de viola en un cuarteto de cámara en La Rioja.

Aparte de las referencias a lo musical implícitas en *Tres golpes de timbal* —que tiene un nombre musical, como muchas de sus obras, por ejemplo, *María Violín*; *Mi música es para esta gente*; *El trino del diablo* o en cuentos como *Cantata para los hijos de Gramsciano*), Moyano le otorga importancia al sonido de las palabras:

«Y así el que habla porque alza unas y abaja otras, en alguna manera cantan; porque ordenar las palabras es verdadera mente quasi canto, de modo que el pensamiento, herido en la áspera arteria que llaman gargabero, por lengua, paladar, dientes y begos sale en forma de música» (pág. 257).

Por ser una obra de su madurez. *Tres golpes de timbal* parece recoger muchas de sus obsesiones. Tratados con vuelo poético excepcional resignifica temas abordados con insistencia en otras obras.

2.3. Los personajes y las palabras

Los personajes ideados por el escritor adquieren características simbólicas. Símbolos de su obsesiva inquietud por las palabras. Sus nombres son una paradoja: las letras en su versión fonética (*Jotazela, Emebé, Eñe*), entre el anonimato que protege y el nombre cifrado, a la manera de alias de combate, adquieren una fuerte connotación. A la vez, estos nombres homenajean la tradición de las letras españolas y americanas: Calderones o Vegas, son los apellidos disponibles.

Fábulo: Su nombre remite al relato que, mediante la ficción alegórica, representa personas humanas o representaciones de seres irracionales, inanimados o abstractos. En el esquema actancial de la obra es el destinador. Es el titiritero que con sus muñecos recrea la historia de Minas Altas. Ordena al narrador;

«... poner la historia en palabras, como un lugar para prolongarse en el tiempo, como un espacio vital 'que no puede romperse'» (pág. 19).

Pero en su historia, según descubre el narrador al final, los nombres han sido cambiados, con lo que las interpretaciones pueden ser varias; proteger con nombres falsos a los protagonistas, porque son perseguidos, exiliados, o como fabulaciones del titiritero...

«*Supongo que son los nombres que Fábulo nos ha dado en sus historias*» (pág.287), dice la Céfira con un dejo entre despreocupado y despectivo, cuando descubre la duplicidad de los nombres.

El cantor: que porta la Canción del gallo blanco. Este personaje, a nuestro parecer, recrea al transmisor de la memoria oral, de la cultura total de un pueblo, que es su forma de cohesión social. Nos recuerda que las primeras literaturas de todos los pueblos fueron orales. Es el héroe que emprende un viaje, pasa pruebas.

busca un elemento salvador o redentor, en este caso la Canción del gallo blanco, memoria del pueblo masacrado.

El narrador. Es el encargado de la redacción del manuscrito, pierde su memoria personal para ser depositario de la memoria del pueblo:

«... Y me entregó a las palabras, que son mi única realidad»; (pág. 12).

«yo era alguien sin conexión con nadie. Como si me hubiera inventado a mí mismo en el camino» (pág. 1.3).

El final nos devela que el narrador y el cantor son la misma persona, un juego especular.

«Entonces me habían cambiado la voz por una memoria y ahora todo consistía en volver a convertirla en voz» (pág. 288).

«...hice dos viajes a Lumbreras, uno en el tiempo, y otro en las palabras. Y mi memoria sólo recuerda el último. Yo era entonces la virtualidad del cantor...» (pág. 288;.

Los Oidores, prestos a reprimir esa canción que es la memoria de la masacre. Son espías al servicio de los represores. Han desarrollado el órgano auditivo como grandes pantallas receptoras de palabras contrarias al orden. En el lenguaje popular «orejeros». Oidores eran también los jueces de la colonia.

«Tremebundas las orejas de sinuosos canales, enceradas para facilitar el rápido paso de músicas permitidas o prohibidas, orejas deformadas por excesos, alargadas y recortadas, pero al mismo tiempo apantalladas e hirsutas, celosas y ridículas, mezcla de burro y de murciélago» (pág. 206).

Este pasaje muestra una clara posición ideológica con la fuerte marca de desprecio que connota en la adjetivación abundante y peyorativa, agresiva.

El Ondulatorio, su nombre hace referencia a su manera peculiar de acentuar las palabras.

«...el hablar ondulante de la gente del llano» (pág. 46).

«...esas palabras largas en las que el viejo acentuaba hasta tres sílabas» (pág. 46).

Llega al pueblo, después de un viaje largo y accidentado, sorteando *salitrales* y *espejismos*:

«Abandonar a su familia, sin contar la majada, sólo para venir a Minas Altas a escuchar una voz» (pág. 46).

Su regreso a casa es aparentemente menos trabajoso y la noche del arribo, su entusiasmo por la canción se convierte en su desdicha. Un Oidor lo escucha y galopa hacia la tragedia. El anciano que muere torturado por guardar la canción. Es el mártir de la palabra.

Los torturadores. No tienen nombre ni letras. Sólo números, como los prisioneros. Pierden su identidad al entregarse al juego perverso de su actividad. Son elementos del sistema que apelan a todos los instrumentos violatorios de la integridad para extraer-extirpar la letra de esa canción, la palabra subversiva.

Céfira o Emebé: un personaje doble y es la compañera del héroe en su doble personalidad de escritor y cantor. Inventora de un lenguaje de espejos, subraya la convencionalidad del lenguaje.

Si bien la canción y el manuscrito no son personajes, tienen una relevancia propia en la trama. Aunque no son lo mismo, son como dos versiones de un mismo objeto y comparten un mismo valor subversivo. La versión oral y escrita de la memoria.

El canto fue desarrollado como estrategia lúdica por los indios después de la colonización. Pero a la vez estas historias podían convertirse en literatura de combate, dice Franz Fanón en *Los condenados de la Tierra*, al actualizarse los conflictos, las formas de lucha evocadas, los nombres de los héroes, sus estrategias y armas. Esto explica la persecución de los narradores populares en las guerras coloniales.

A modo de conclusión: liberar la utopía

Como comunicadoras sociales -vale como *no-especialistas-en-Literatura*- en nuestro recorrido hemos intentado abarcar distintas perspectivas metodológicas para el abordaje de este objeto artístico singular que es Tres Golpes de Timbal, una obra tan polifacética que ofrece vanas aristas al análisis. Y todas son interesantes. Esta cualidad ejerció una fascinación por la que nos hemos dejado

llevar. Somos conscientes de que hemos abordado sólo algunos de los aspectos posibles. Hemos tratado de recortar nuestro objeto y circunscribirnos casi exclusivamente al tema de la palabra y su relación con el goce y la tortura, un tema por demás interesante, pero no menos apasionante que la historia del escritor que logra conjugarlas en un texto magistral.

Por otra parte, a pesar de ser una metáfora del exilio, de la tortura, de la odisea latinoamericana, *Tres golpes de timbal* se presenta como relato utópico, ya que la lucha y la resistencia no van a ser en vano si alguien recoge esta historia.

La memoria de un pueblo inscripta en un manuscrito nos habla de otra gran metáfora: la salvación a través del arte. El arte como redentor. Que refleja nuevamente algunos rasgos autobiográficos, amén de que esta teoría tenga una larga tradición.

La muerte encontró a Daniel Moyano (España, 1992) con un lápiz en la mano. La palabra fue su oficio. La palabra que le fue negada durante su desdichada infancia, la época en que la palabra fue siempre la de los otros. El se apropió de la palabra y la hizo alcanzar un vuelo a las alturas de su amado Nebrija.

Bibliografía Consultada

- Actas de Seminario Internacional. *La tortura en América Latina*, Ed. Codesedh, Bs. As. 1985.
- Amar Sánchez, Ana María. *La espera y otros cuentos*, CEAL, Bs. As. 1981.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*; Ed. Cátedra 1985.
- Benjamín, Walter, *Discursos interrumpidos*, Taurus, Bs. As., 1989.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*, Tusquet, Barcelona, 1993.
- Grieco y Bavio, Alfredo, *Como fueron los 60*. Espasa Calpe. Bs. As. 1996.
- Hobsbawn, Eric, *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Crítica. Barcelona. 1996.
- Martínez, Carlos. *La Tortura*, en Rev. Transformaciones N° 105, CEAL, Bs.As., 1973.
- Moyano, Daniel, *Tres golpes de Timbal*, Ed. Sudamericana, Bs. As. 1990
- La espera y otros cuentos*, CEAL, Bs. As. 1981.
- Cantata para los hijos de Gramscimiliano*, en *El cuento argentino de 1950 a 1970* CEAL, Bs. As. 1981.
- Una luz muy lejana*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1966.
- El oscuro*, Ed Sudamericana, Bs.As. 1968.
- Rivera, Jorge. *El escritor y la industria cultural* CEAL. Bs. As. 1981.
- Romano, Eduardo: «*Disputas por la memoria, quejas contra el olvido y algunas sospechas más*», Rev. Sociedad N°9. Public. Fac. Ciencias Sociales, UBA), Bs. As. Setiembre 1996.
- Terán, Osear: «*Nuestros años 60. La formación de una nueva izquierda intelectual argentina. 1956-1966*». El cielo por asalto. Bs. As. 1993
- Ulanovsky Sack, Daniel. *Un continente con aires de cuento fantástico*. Mesa redonda con Daniel Moyano, Darcy Ribeiro, Ariel Dorfman, Mano Benedetti y Néstor Taboada Terán. Buenos Aires, 1990.
- Van Dijk, Theo. *La lucha por el poder es la lucha por la palabra* en *Los desafíos del nuevo milenio*, entrevistas de Daniel Ulanovsky Sack a grandes pensadores contemporáneos, Aguilar, Bs. As, 1999.